

8. *Чепуров А.* Александринка. Диалог с культурой // Театральная жизнь. 2009. № 1. С. 4–20.
9. *Черняк М.* С Гоголем на дружеской ноге // Знамя. 2009. № 6. С. 181–187.
10. *Чусова Н.* Эксцентрики будет много [Интервью] [Электрон. ресурс] // Кон-тинент Сибирь. 2006. № 40. URL: <http://com.sibpress.ru/20.10.2006/society/81215>
11. *Шепелева А.* Blanc-Manger для бедных [Электрон. ресурс]. URL: <http://ptzh.theatre.ru/2003/33/46/>

О. В. Черкезова

г. Екатеринбург

**Стратегия режиссера:
«Горе от ума» А. С. Грибоедова
в постановке О. Меньшикова**

Проблема художественной рецепции русской литературной классики традиционно является важнейшей в филологии и искусствоведении. На рубеже сменившихся веков одна за другой появляются все новые версии вечных русских сюжетов, активизируя процесс пересмотра и реконструкции устойчивых рецептивных стереотипов прошлого. В связи с этим одним из заслуживающих внимания театральных событий ушедшего века стало «Горе от ума» в постановке О. Меньшикова (1998). Встреченный бурной и неоднозначной реакцией, спектакль представляет собой, на наш взгляд, редкую для театра попытку воплощения не только классического сюжета, но самого эстетического кода, управляющего механизмами его интерпретации.

Чрезвычайно важным представляется неожиданное и практически «крамольное», с точки зрения традиционного театра, замечание О. Меньшикова о *недраматургической*, на его взгляд, природе «Горя от ума». В одном из своих интервью он признается, что видит в грибоедовской комедии не столько драматургический материал, сколько удивительную поэзию, пронизанную трагикомическим ощущением жизни. Прежде всего, *поэзию*, а потом *драматургию*. Замечание неожиданное, но не противоречащее некоторым самооценкам автора комедии. В одном из

писем 1825 г. в ответ на критику «Горя от ума» А. С. Грибоедов пишет П. А. Катенину: «“Дарования более, нежели искусства” (разрядка наша. — О. Ч.). Самая лестная похвала, которую ты мог мне сказать... Я как живу, так и пишу свободно и свободно» [2, с. 104].

Такая характеристика своего жизненного и творческого поведения содержит очень важное авторское указание, помогающее понять сам принцип эстетической организации интерпретируемого текста. «Дарования», т. е. проявления авторской свободы, в нем действительно оказывается более, чем «искусства», т. е. драматургического мастерства, соответствующего привычным представлениям времени. Парадоксальное замечание Меншикова о недраматургической (во всяком случае, не только драматургической) природе «Горя от ума» оказывается, таким образом, вполне соотносимо с заявленным самим автором комедии *свободным* принципом ее художественной организации. Стратегия режиссера совпадает со стратегией творческого поведения автора.

Однако, разрушая устойчивые рецептивные стереотипы, постановщик спектакля одновременно настаивает на предельной традиционности своего подхода. Противоречие кажущееся, если обратиться к истории вопроса.

В том огромном «резервуаре смыслов», который образовался за почти двухвековую историю изучения «Горя от ума», суждения И. А. Гончарова о социально-политической подоплеке образа Чацкого, как известно, являются базовыми и во многом определяющими. Подкрепленная внушительным замечанием А. И. Герцена о том, что в Чацком мы видим первый образ декабриста в русской литературе, эта точка зрения во многом предопределила пафос многих критических высказываний в адрес меншиковского спектакля.

Вспомним, однако, что одной из важнейших и до сих пор, пожалуй, недооцененной методологической заслугой Гончарова является впервые сформулированный им тезис о *двусоставности* сюжета «Горя от ума». Любовная интрига трактуется как «комедия в тесном смысле», составляющая *поверхностный, видимый* слой в развитии сюжета. Она позволяет разыгаться другому, поначалу *невидимому, скрытому* сюжету, в котором актуализируется *универсальное* содержание образа Чацкого и *архетипичность* разворачивающегося конфликта. Соединение *бытового* и *универсального* лежит, таким образом, в основе рецептивной модели грибоедовской комедии. Попытка осознать эту двусоставность и сценически воспроизвести эти глубинные, весьма сложные для визуализации универсальные смыслы представляется бесспорной заслугой создателей

спектакля, который, как это верно было отмечено критикой, возможно, является в большей степени открытием для филологии, чем для театральной эстетики.

С точки зрения театра, спектакль действительно может вызывать и вызывает массу нареканий, главным из которых является актерская разбалансированность и явная сценическая автономность фигуры главного героя. Вещь непростительная с точки зрения неписаных законов сцены, однако не противоречащая природе романтического конфликта, а также смыслообразующая, с точки зрения рассматриваемой нами проблемы. Благодаря тщательной продуманности и детализации зоны Чацкого именно здесь чаще всего случаются моменты удачной сценической реализации универсально-бытовой природы интерпретируемого текста.

Одним из способов такой сценической перекодировки становится неоднократно используемый в спектакле прием внутренней *полифонизации*, усложнения смыслового объема сюжетного события, скажем, лакмусового для всякой постановки события — первого явления Чацкого. Чацкий является в спектакле трижды. Первый раз — каким-то мелким бесом в сером картузе промелькнув в глубине сцены, за декорацией, со стремительной скороговоркой едва расслышанной, но, к счастью, знакомой реплики. Второй — молниеносно, в доли секунды взлетев под купол фамусовского особняка и вдруг торжествующе возникнув на фоне синего снежного неба, в лучах света и музыки, с непокрытой головой и романтически безупречной интонацией высокого героя. И наконец, третий, уже вполне бытовой выход — в дорожном наряде, запыхавшись, с ожившей наконец-то здесь и сейчас, на наших глазах, как будто впервые произнесенной и также впервые услышанной репликой. Такое структурирование сценического события, усложнение его смыслового объема, с одной стороны, демонстрирует поистине безграничные возможности визуально-пластической интерпретации текста, а с другой — наглядно реализует структурообразующий для этого текста принцип сюжетной двусоставности.

Тенденция к полифонизации проявляется и в трактовке образа главного героя комедии. Чацкий Меншикова, при всей полагающейся внешней романтичности, порой как бы заранее обременен и неким — ему внеположным как исторически, так и сюжетно — постромантическим знанием. Благодаря этому его конфликт с миром — так же, как и событие первого явления в спектакле, — приобретает неоднозначность и многомерность. В этом смысле сама сценическая автономность Чацкого, представляющая, с точки зрения театра, один из главных режиссерских

просчетов Меньшикова, с другой стороны, может быть прочитана как важная составляющая общего замысла.

Он действительно нередко как бы «выпадает» из хода сюжетного действия, превращается из участника событий в едва ли не стороннего наблюдателя, успевая, однако, всякий раз вовремя подхватить живую нить рядом пульсирующего действия. Так, в одной из ключевых сцен первого акта, где Чацкому впервые предоставляется возможность реализовать свои полемические и ораторские способности общественного деятеля декабристского типа, он, напротив, всячески пытается уйти от конфронтации, укрывшись под маской иронического добродушия. Его остраненность фиксируется в самом графическом решении мизансцены — на протяжении всего диалога Скалозуба с Фамусовым он сидит на стуле спиной к говорящим. Первая реплика из небытия: «Дома новы, но предрассудки стары...» — все еще звучит в сторону, вне спора. И только переводящее разговор на личности замечание Фамусова: «Нельзя не пожалеть, что с эдаким умом...» — наконец заставляет его взорваться долго сдерживаемой реакцией и на реплике «А судьи кто?» вернуться в общее пространство действия.

Однако и здесь происходит неожиданное. Знаменитый обличительный монолог, призванный громить и изобличать нравы «века минувшего», вдруг парадоксальным образом превращается в своеобразный иронический диалог, в который Чацкий вовлекает Скалозуба, делая его своим невольным союзником и через него, т. е. опять не открыто, не явно, вступая в опосредованный конфликт с Фамусовым. Неожиданный комический эффект возникает, когда на реплике: «Где, укажите *нам*, отчества отцы, Которых *мы* должны принять за образцы? (курсив наш. — О. Ч.)» — он вдруг объединяется со Скалозубом и мастерски ведет свою ни о чем не подозревающую жертву к финальному обоюдному «ура!» («Кричали женщины: ура!»), превратив тем самым традиционную ситуацию романтической конфронтации в иронический эпизод мнимого союзничества.

Именно ироническая дистанция становится тем механизмом, который позволяет актеру органично существовать в этом сложном, объемном рисунке роли, когда из-под знакомой маски воодушевленного романтика нет-нет да и проступят черты характера гораздо более зрелого. Он смотрит на двадцатилетнего Чацкого сквозь призму и с точки зрения 39-летнего актера, нисколько не пытаясь скрыть этой своей остраненности от персонажа, открыто признавая, что не играет Чацкого, а скорее пытается показать, каким хотел бы его видеть. В одной из своих статей Анатолий Васильев, развивая идеи Михаила Чехова, назовет этот путь

«отторжением “я” от себя за счет привлечения из мирового пространства образов, живущих в нем» [2, с. 11].

Чацкий Меншикова действительно умен. В определенном — «пушкинском» — смысле, может быть, даже немного «умнее» (т. е. явно старше) своего литературного тезки. Благодаря выстроенной в спектакле системе многомерных диалогических отношений он парадоксальным образом вбирает в себя разные грани и разные возможности трактовки образа. Это и трепетный опыт романтической влюбленности, и здесь, сейчас, на глазах проживаемая трагедия романтического одиночества, однако в иные моменты — парадоксально и неожиданно — некое сверхсюжетное знание: как будто подсознательное предчувствие существования тех объективных «общих законов», которые управляют и этой трагедией, и ее исходом, и ее неизбежностью.

Таким образом, при всех возможных недочетах «Горе от ума» в постановке О. Меншикова обнаруживает, как нам кажется, весьма продуктивные механизмы театральной рецепции классического сюжета. Тенденция к усложнению смыслового объема сценического события и «остраненный» полифонический способ актерского существования способствуют реализации основного эстетического кода интерпретируемого текста, а именно особым образом организованного синтеза действенно-драматического и поэтически-универсального начал. Такой подход оказывается явно созвучным общей тенденции рубежной эпохи к переосмыслению конкретно-исторических художественных явлений, с точки зрения раскрытия в них универсальных закономерностей и метаисторических смыслов, и открывает, как нам кажется, широкие возможности для современной рецепции русской литературной классики.

1. *Васильев А.* Раб Менона // Акад. тетради. 1995. № 1. С. 10–12.

2. *Грибоедов А. С.* Из письма к П. А. Катенину // Грибоедов А. С. Горе от ума. Свердловск, 1969. С. 103–104.